

POEMAS WAKA E OS TRATADOS SOBRE *TENI(WO)HA* NA ERA MEDIEVAL JAPONESA

Eliza Atsuko Tashiro-Perez
USP

Resumo: Este texto apresenta os tratados sobre a poética *waka* da Idade Média no Japão, focando considerações sobre partículas *teniha* ou *teniwoha* neles contidos. Historiadores dos estudos da língua japonesa consideram os referidos tratados como documentos precursores da descrição morfossintática. *Teniha* ou *teniwoha* são termos que foram utilizados na poética e posteriormente nos estudos sobre língua aos hoje conhecidos morfemas gramaticais.

Palavras-chave: japonês, morfemas, poemas *waka*, tratados poéticos

Abstract: This text presents the treaties on *waka* poetics of Middle Ages in Japan, focusing on particles *teniha* or *teniwoha*. Historians of Japanese language studies consider that treaties as precursors of morphological and sintatic description documents. *Teniha* or *teniwoha* are terms that have been used in poetics and subsequently in studies on language to refer on grammatical morphemes (today known *joshi*, *jodôshi*, *settôgo* and *setsubigo*) and also the inflections of verbs and adjectives.

Introdução

Na tradição japonesa de estudos linguísticos, as pesquisas dos *teniwoha* são consideradas as primeiras investigações sobre a gramática no Japão (Aoki 1965, Furuta e Tsukishima 1972, Konoshima 1994, Miki e Fukunaga 1981, Tanabe 1965, entre outros). E, as primeiras pesquisas dos *teniwoha* se encontram nos tratados sobre *waka* (poema japonês de 31 sons ou sílabas, conhecido como *yamato uta* no passado), escritos provavelmente no início do século XIV. Compor e de-

clamar poema *waka* faz parte de um costume de longa data do povo japonês. Os questionamentos sobre língua passaram a constituir uma prática somente quando os japoneses se viram impossibilitados de se expressar por meio da língua a eles contemporânea. Surgira uma tradição na arte do poema *waka* e uma linguagem própria, que se chamou *kago* ou língua/linguagem do *waka* e que coincidia com a língua dos antigos. Assim, por volta do início do século XIV, os japoneses passaram a se interessar pelo estudo da gramática da língua de épocas anteriores a eles. O surgimento desse interesse coincidiu com o apogeu do *Kagaku* ou Estudo dos Poemas *Waka*, quando se processou uma inovação nessa atividade poética (Mabuchi e Izumo 1999: 54). O primeiro tratado sobre o poema *waka* que deu uma abordagem linguística aos *teniwoha* é *Tenihha Taigaishô*, elaborado provavelmente na primeira metade do século XIV. Trata-se de um manual de segredos da arte do poema *waka*, de autoria atribuída por longo tempo ao poeta e crítico Teika Fujiwara¹. A notoriedade de Teika e a formação de diferentes Escolas ou Correntes do poema *waka* das quais seus filhos e netos foram fundadores, foram responsáveis pela elaboração de tratados falsamente a ele atribuídos. *Teiniha Taigaishô* é um deles e a crença na sua autoria permaneceu até a segunda metade do século XVIII.

***Chûsei* ou era medieval japonesa**

Os japoneses possuem uma forma própria de periodização da história política de seu país. A denominação *Chûsei* em tradução literal, Era do Meio, nessa periodização, abrange os anos que vão de 1186 a 1603 no calendário gregoriano. Mas é verdade que as datas do início e do fim dos períodos históricos ainda continuam um assunto em discussão pelos especialistas japoneses, segundo Yamamura (1993:1). Este, aliás, estabeleceu como datação final do *Chûsei* o ano de 1573, quando o governo dos guerreiros samurais, chamado *Bakufu*, de Muromachi caiu. Essa falta de consenso na periodização para o *Chûsei*, talvez justificável dada a distância temporal que nos separa daquela época, persiste na história literária e também na da linguística japonesa.

Na literatura, os organizadores de *Nihon bungaku zenshi* [*História da literatura japonesa*], por exemplo, situaram o início do *Chûsei* em 1187, quando se elaborou a antologia poética *Senzaiwakashû* (*Coleção de Mil Anos*) feito por Shunzei Fujiwara². Nesse mesmo ano, o clã Heike foi dizimado. Para o fim dessa Era, foi tomado o ano de 1610, em que morreu o poeta Yûsai Hosokawa³, que

1. Teika Fujiwara: 1162-1241.

2. Shunzei Fujiwara: 1114-1204.

3. Yûsai Hosokawa: 1543-1610.

coincidiu com o fim da família Toyotomi. Os organizadores da obra lembraram que “essa periodização não foi estabelecida tomando-se apenas fatos concretos, de um lado a elaboração de uma antologia, e de outro, a morte de um poeta, mas porque viram no período demarcado por essas datas, características literárias peculiares do *Chûsei*” (Ichiko e Kubota 1990: 17).

Na história da língua japonesa, Yanagida (1980: 312) preferiu estabelecer um espaço de tempo mais amplo para *Chûsei*: do período dos imperadores enclausurados (1086-1159) até o período *Azuchi Momoyama* (1573-1603). Aqui, o critério de periodização é interno à lingüística do japonês. Nesse período de quase 500 anos, a língua japonesa antiga sofreu uma grande transformação fonológica, gramatical e lexical, de modo que poderia se chamar período de transição da língua antiga para a moderna.

A denominação *Chûsei* é traduzida como *Medieval Period* entre os pesquisadores de língua inglesa, seja por se traduzir literalmente a palavra *Chûsei*, seja porque identificam nessa época características político-sociais semelhantes às do período chamado Idade Média na historiografia européia. Neste texto adotamos o termo Era Medieval japonesa.

Varley (1993: 447) inicia seu artigo “Cultural life in medieval Japan” com uma citação de *Gukanshō* (*O futuro e o passado*⁴, 1219/1220) que reproduzimos a seguir: “Após a morte do imperador enclausurado Toba⁵, no segundo dia do sétimo mês de 1156 (primeiro ano de *Hôgen*), começaram lutas e conflitos no Japão e o país entrou no período dos guerreiros” Escrito pelo poeta e monge Jien⁶, o texto relata os fatos acontecidos entre o governo imperial de Jinmu⁷ considerado o primeiro imperador na mitologia japonesa, segundo *Kojiki* (*Relatos de coisas antigas*, 712) e *Nihonshoki* (*História do Japão*, 720), e os decorridos na época do imperador Juntoku⁸. De fato, o Japão, de um período pacífico e tranquilo, mergulhou numa época tumultuada, de freqüentes lutas por poder e território.

O descaso dos nobres e da família imperial, ao longo do Período Heian⁹, pela administração de suas terras, chamadas *shôen*, localizadas em regiões distantes da capital Quioto e a negligência dos *shokan* (administradores de *shôen*), seus representantes locais, criara um estado de inquietação nessas localidades, o que provocou a formação de *bushidan* (legiões de samurais ou guerreiros), de início responsáveis pela segurança e ordem. Estes, dentre os quais os principais eram os do clã Taira e os do clã Minamoto, cujas lideranças descendiam de anti-

4. Retradução de *The Future and the Past* dada por Miner, Odagiri e Morrel (1985: 171).

5. Imperador Toba: 1103-1156.

6. Monge Jien: 1155-1225.

7. Imperador Jinmu: 711a.C.-585a.C.

8. Imperador Juntoku: 1197-1242.

9. Período Heian: Periodização da História Japonesa, chamado Período de Paz, de 794 a 1185 ou 1192.

gos imperadores, vieram se fortalecendo desde o início do século XI. Na verdade, a rivalidade entre membros da própria família imperial e os nobres mais próximos a ela, que lutavam por poder, facilitou a ascensão dos guerreiros a postos importantes do governo. Kiyomori Taira¹⁰, por sua destacada participação na rebelião de Hôgen (1156) e na de Heiji (1159), alcançou o posto de *dajo-daijin* (ministro-presidente), antes só ocupado por príncipes ou nobres.

Os Minamoto, que lutaram em lado oposto aos Taira na Rebelião de Heiji e foram derrotados, organizaram-se e conseguiram se vingar dos Taira anos depois. Na batalha de Dannoura, em 1185, os Taira foram dizimados. A vitória dos Minamoto significou verdadeiramente a primeira tomada de poder pelos guerreiros samurais. Seu líder, Yoritomo Minamoto¹¹, fundou, em 1192, o Xogunato de Kamakura, na hoje província de Kanagawa, longe da capital Quioto. Ali, formou um governo paralelo com estrutura própria. Mesmo assim, não cessaram as lutas internas e contra o governo militar e as batalhas se intensificaram após a Guerra de Ônin, de 1467, quando se perdeu o poder central, tanto do Imperador quanto do Xogun. Como consequência, o Japão entra no século de constantes guerras, chamado *Sengoku jidai*, ao fim do qual se consolidou o regime militar dos Tokugawa, no início do século XVII.

Como se vê, justifica-se porque a Era Medieval japonesa tornou-se conhecida como período de distúrbios. Mas, mesmo ela teve períodos de paz e as várias rebeliões não foram de todo devastadoras para o desenvolvimento da cultura e da literatura.

A Era Medieval foi também uma época de fragmentação. Quioto, que outrora fora, isolada, o centro político e cultural, naquele período passou a compartilhar esse privilégio com Kamakura. O Japão, já nos fins da Era, acabou dividido em vários feudos, resultado do enfraquecimento do poder central e do crescimento dos poderes regionais. Na literatura do período anterior, os artistas buscaram inspiração na natureza e na vida de Quioto e adjacências, na região chamada Kinki. Na era seguinte, outras regiões, tais como Kantô, onde se localizava o novo governo, e outras regiões passaram a merecer lugar na literatura.

Os japoneses da Era Medieval também tinham uma profunda fé religiosa. A destruição do poderoso clã Taira mostrou a incerteza do destino dos homens e aliou-se à inquietação social, à decadência da nobreza, à ascensão dos guerreiros e às frequentes calamidades naturais, condições que fizeram os japoneses pensar na impermanência e insegurança da vida e estimularam a religiosidade. Entretanto, essa angústia que, principalmente, os aristocratas e a família imperial experimentavam tinha uma justificativa. Convencidos de que o *mappô* (últimos dias do

10. Kiyomori Taira: 1118-1181.

11. Yoritomo Minamoto: 1147-1199.

mundo, segundo o Budismo) começara no século anterior, os japoneses aceitaram fatalisticamente a situação de desordem da época. De acordo com essa religião, o mundo tinha entrado na fase final, no estágio de cataclisma, e submergeria, então, no tempo de escuridão e sofrimento. Essa idéia de declínio do mundo, não obstante a forte influência do Budismo, foi nutrida também pela sensibilidade natural dos japoneses para a mutação e evanescência das coisas (Varley 1993).

Os nobres e a família imperial em Quioto, embora enfraquecidos politicamente após a instauração do governo militar, conservaram sua posição social e as próprias fontes de renda, pois as terras *shôen* coexistiram com o sistema econômico criado pelo Xogunato. Quioto e os palácios imperiais, portanto, continuaram abrigando a produção da cultura, ainda que com o tempo esse papel fosse diminuindo. Nesse contexto, as antigas formas de expressão artística típicas da aristocracia (poemas *waka*, *kayô*, *kara-no uta*; as narrativas *monogatari* e *setsuwa*; os ensaios *zuihitsu*; e os diários *nikki*) e as novas formas (o poema *renga*; as críticas *shiden/shiron*; as narrativas militares *gunki mono*; literatura dos cristãos *kirishitan bungaku*; o gênero dramático *nô*, *kyôgen*; o bailado *kôwaka*, etc.), compatíveis com a sensibilidade dos guerreiros, tiveram igual espaço. Essas formas de expressão conheceram o auge ainda na Era Medieval e, ou se estabeleceram definitivamente, como o *nô* e o *kyôgen*, ou deram origem a outras formas artísticas, como o *haikai*, que se originou do poema *renga*, ou desapareceram, como o bailado *kôwaka* (Ichiko e Kubota 1990: 21-22).

Algumas características da literatura da medieval japonesa

Varley (1993) destaca a presença da nostalgia pelos tempos passados, e que já não seriam revividos, em gêneros diversos da literatura desse período: no gênero ensaio *zuihitsu*, como *Hôjôki* (*Anotações numa cabana*, 1212), do monge Kamono Chômei¹²; na mais famosa narrativa militar, *Heike monogatari* (*Narrativas do Clã Heike*, século XIII), assim como no gênero histórico *shisho*, o já citado *Gukanshō* (*O futuro e o passado*, 1219-1220). Esse sentimento foi sustentado pela nobreza que, embora mantendo os privilégios sociais e econômicos, passou pela traumática perda do poder político, continuando, em grande parte, a produzir os autores dessa literatura.

No entanto, logo surgiriam autores de variadas origens. É verdade que as mulheres da aristocracia perderam espaço, dando lugar aos reclusos. Desse modo, a literatura da Era Medieval japonesa poderia ser qualificada como a literatura dos reclusos ou ermitões ou, de outra forma, das cabanas, para onde se retiravam

12. Kamono Chômei: 1155-1216.

os reclusos. Monges budistas, sacerdotes xintoístas, guerreiros e cidadãos também produziram literatura. Com efeito, os reclusos eram sempre originários de uma dessas camadas da sociedade japonesa. Além deles, havia pessoas sem origem abastada que adotaram a arte como ofício, os hoje chamados *geinôsha* ou artistas.

Uma outra característica da literatura medieval corresponde ao aumento de obras com autoria explícita, mesmo que ela tenha sido, muitas vezes, atribuída falsamente a algum escritor notório. Criou-se uma tendência por tornar público o fato de que a obra fora elaborada por um indivíduo ou por determinados indivíduos.

Houve uma adoção de temas regionais e populares, tirando o monopólio da região de Kinki, onde se encontrava a capital Quioto.

Ichiko e Kubota (1990) falaram da dificuldade de estabelecer o pensamento único subjacente à literatura de toda a Era Medieval japonesa. O Budismo, influenciado pela idéia do fim dos tempos, ou *mappô* referida acima, foi predominante na primeira metade da Idade Média, submetendo o Xintoísmo, sob a justificativa do *Suijaku shisô* (visão budista de que o Buda se disfarçava em outras entidades, como os deuses xintoístas, para pregar o seu ensinamento). Na segunda metade medieval, a visão anti-*Suijaku* recolocou o Xintoísmo na crença dos japoneses, o que significou a perda de força do Budismo, para o que foi decisiva a política de Nobunaga Oda¹³ que destruiu templos de seitas budistas poderosas que, armadas, desafiavam o seu poder. Portanto, não se pode afirmar que a literatura medieval mereça unicamente qualificativo de budista. O mesmo parece valer para as idéias de racionalidade budista do *michi* (caminho) e do *kotowari* (razão). Se elas se apresentaram de forma marcante em obras como o já citado *Gukanshō*, e também no gênero ensaístico *Tsurezuregusa* (*Ensaio escrito na ociosidade*, 1330 ou 1331) ou no *Jinnō shōtōki* (*História da Legitimidade da Sucessão dos Divinos Imperadores*, século XIV), a literatura medieval produziu igualmente obras que se fundamentaram no irracional e no místico: o monge Jien¹⁴, o mesmo autor de *Gukanshō*, escreveu obras que se inspiraram nas confissões do príncipe Shōtoku¹⁵.

A literatura medieval também caracterizou-se pela combinação desses opostos: a racionalidade budista e o misticismo tradicional. Até mesmo a concepção de *yūgen*¹⁶ não caracterizaria plenamente a literatura medieval que, como já se

13. Nobunaga Oda: 1534-1582.

14. Monge Jien: 1155-1225.

15. Príncipe Shōtoku: 574-621 ou 622

16. *Yūgen*: Mystery and depth. One of the most enduring but changing ideals in Japanese poetry and aesthetics. It was introduced positively by Fujiwara Shunzei, who associated it with *sabi* and a deep, mysterious beauty accompanied by sadness or deprivation. In *renga*, *nô*, and *haikai* aesthetics, it comes to mean something more like ideal beauty. Its earlier overtones were darker, more religious. (*The Princeton Companion to Classical Japanese Literature*).

disse, ligou-se a uma época de fragmentação em que os contrários coexistiam e se opunham. Desse modo, observava-se a estética do *yûgen* e do anti-*yûgen*; entre o drama *nô* e o *kyôgen*; entre *ushin renga*¹⁷ e *mushin renga*; entre as novas narrativas *giko monogatari* e narrativas curtas *otogizôshi/setsuwa*. A narrativa militar *Heike monogatari* (*Narrativas do Clã Heike*, século XIV), a narrativas curtas *setsuwa Konjaku monogatari* (*Narrativas dos Tempos Passados*, século XII) e os ensaios *Tsurezuregusa* (*Ensaio escrito na ociosidade*, 1330 ou 1331) são exemplos de obras em que a característica *yûgen* e anti-*yûgen* coexistem, segundo Ichiko e Kubota (1990).

A poesia *Waka*

O poeta Makoto Ôka (1980: 95) destaca o poder do poema *waka*, uma vez que, durante muito tempo, ele serviu de idéia-guia para outras várias artes japonesas até a ocidentalização do país no século XIX. Para a literatura, para as artes em geral e para os *michi* (caminhos), os poemas *waka* valeram como inspiração. A tradição das antologias imperiais fez produzir um grande número de tratados poéticos do *waka* que, daí para diante influenciaram intensamente não apenas a arte do *waka*, como as outras formas de expressão artística (poemas *renga* e *haikai*; as dramaturgias *nô* e *kyôgen*, etc.) em cujos tratados, por sua vez, os *waka* foram tomados como referência, citados, mistificados e, até mesmo, interpretados erroneamente. Enfim, herdados.

Ôka cita o folclorista Kunio Yanagita¹⁸ que, em seu livro *Josei-to minkan denshō* (*A mulher e a transmissão popular*, 1932) descreveu a figura de uma profissão chamada *uta'urabito*. Na época medieval, quem desenvolvia esse ofício desempenhava o papel de comentador/explicador do poema *waka*, que era entendido como uma mensagem de um deus ou de deuses. Segundo Ôka, Yanagita impressionou-se com a força misteriosa que o poema *waka* possuía, patente na aceitação do texto, pelo homem comum, como uma graça divina, muito embora lhe fosse ininteligível ou lhe fosse ambíguo, com significações diversas. Yanagita percebeu uma espécie de crença dos japoneses em relação à força espiritual da língua quando expressa sob a forma de poema *waka*. Ou seja, declamar ou proferir um *waka* dava ao homem comum a impressão de estar protegido pelos deuses e também purificado.

Muito antes, no Período Heian, o poeta e crítico Ki-no Tsurayuki¹⁹ mostrou, no prefácio *Kanajō* [Prefácio (escrito) em *kana*²⁰] da antologia poética

17. Poema *renga*: poema encadeado de *waka* ou *tanka*, produzido por vários poetas; *ushin renga*: poema *renga* refinado; *mushin renga*: poema *renga* cômico.

18. Kunio Yanagita: 1875-1962.

19. Ki-no Tsurayuki: 872-945.

20 *kana*: letras silábicas.

Kokinwakashû (*Antologia de poemas de Ontem e de Hoje*, 905), mostrou o poder que essa simples forma prosódica de 31 sons possuiria, afirmando que o poema *waka* conseguia emocionar habitantes tanto do céu quanto do inferno, conciliar casais brigados e confortar o mais rude guerreiro.

Ki-no Tsurayuki nutria o ardente desejo de que o poema *waka* passasse a ser produzido em salões de palácios imperiais e de nobres, ou seja, em ambientes refinados, como acontecia com os poemas *kanshi*, em língua e estilo chineses. A elaboração da antologia, na verdade, simbolizou a realização desse seu intento, tanto que, no prefácio *Kanajô* transparece um certo sabor de vitória de Ki-no Tsurayuki (Ôka, 1980: 31).

Para conhecermos um pouco mais da história do poema *waka* nesse período, consultamos também Ôno (1979), o qual mostra que a elaboração da primeira grande antologia de poemas japoneses, *Man'yôshû* (*Compilação de Dez Mil Folhas*, c.a. 759), refletiu a importância que os *waka* possuíam até então. Essa antologia, que conta com poemas até mesmo de uma época ágrafa, foi se constituindo aos poucos e conheceu a completude em meados do século VIII, quando o poeta e organizador da antologia Yakamochi Ôtomo²¹ incluiu os seus poemas no volume vinte, o último.

No período seguinte à elaboração da antologia *Man'yôshû*, já no período Heian²², a família Fujiwara, que já tinha concentrado poder e riqueza, passou a exercer o poder político ao ocupar os mais altos cargos do governo, o que perdurou por séculos, devido aos casamentos das filhas da família com príncipes imperiais. A ascendente família Fujiwara ignorou a lírica nacional e preferiu a arte chinesa, importada, que combinava melhor com os novos tempos. Era o rompimento com o Japão antigo. Desde então, por longos anos, a poesia chinesa *kanshi* ou *kara-no uta*, tornou-se a arte por excelência nos ambientes palacianos. O deslumbramento com as coisas da China durou enquanto o país-continental vizinho permaneceu unificado sob a dinastia Tang. No século IX, aconteceu o esfacelamento interno da estrutura política dos Tang, o que diminuiu a influência político-cultural chinesa sobre os países vizinhos. Os Fujiwara que, no Japão, já tinham poder absoluto, com a decadência de Tang, voltaram os olhos para o seu próprio país. O poema *waka* ou *yamato uta* passou novamente a ser praticado nos salões dos palácios da nobreza e da corte. Em 951, o governo criou, até mesmo, uma repartição chamada *wakadokoro*, com funcionários próprios, responsável pela seleção de poemas para as antologias elaboradas a mando dos imperadores. Depois da antologia *Kokinwakashû*, os imperadores ordenaram a feitura de mais 20 antologias, até 1439.

21. Yakamochi Ôtomo: 715-785.

22. Período Heian: 794-1185/1192.

Ôka (1991: 95), ao comparar um poema *waka* e um poema *kanshi* de um mesmo autor, escritos por volta do século VIII, constata a existência de um abismo entre os formatos desses dois estilos poéticos. O *waka* parece-lhe mais erudito e envolto em magia. Ôka atribui isso ao emprego engenhoso, nos *waka*, dos *teniwoha* (em sua grande maioria, partículas/morfemas gramaticais *joshi* e *jodôshi*), que davam um efeito sutil e delicado aos poemas, e também o uso das técnicas poéticas do *kakekotoba*²³ e *engo*²⁴, que envolviam o poema *waka* numa atmosfera de ambigüidade, formando um conjunto de prosódia fluida e significação profunda.

Três séculos depois da antologia *Kokinwakashû*, foi composto *Shin kokinwakashû* (*Nova Antologia de poemas de Ontem e de Hoje*), a oitava antologia produzida sob decreto imperial, em 1205.

Ainda segundo Ôka (1980), os poetas cujos poemas foram reunidos na antologia *Shin kokinwakashû* utilizaram largamente as metáforas, o *kakekotoba* (nota 23) e expressões idiomáticas para ampliar, quanto pudessem, a significação do poema e empenharam-se em criar refração em vários pontos das estrofes, para o que abusaram das partículas *teniwoha*. Como resultado desse esforço técnico, os poemas se revestiram de um véu emotivo e a ligação existente entre a significação e a prosódia fez surgir uma vaguidão polissêmica. Essas eram técnicas produzidas de forma consciente. Os poetas da Era Medieval se esforçaram para obter o máximo de emoção e a emoção mais complexa possível num poema de 31 sons. O emprego das partículas/morfemas *teniwoha* era importante. Para Ôka, os *teniwoha*, que não passavam de um *koto-no ha* 言の端 ou fragmentos de palavra²⁵, possuíam o peso de um *koto* 事 ou coisa, o que se justifica pela importância, quase vital, que os poetas antigos depositavam neles. Ôka enfatizou que esses *teniwoha* são formas presas, sem capacidade de autonomia sintática e, no entanto, capazes de vivificar ou matar um poema.

É importante lembrar a nova situação em que os poetas da antologia *Shin kokinwakashû* encontravam-se inseridos. Embora a ascensão dos guerreiros e a formação de governo próprio não tivessem tirado da aristocracia (categoria social a que pertenciam muitos poetas) os privilégios sociais, os nobres sentiam a proximidade da decadência e, de fato, tinham perdido o poder de mando do país. Na época do *Shin kokinwakashû* o poeta já não podia contar com a cumplicidade do leitor. Já não havia a comunhão entre o poeta e o leitor, ou o leitor estava simples-

23. *Kakekotoba*: recurso estilístico de aproveitamento de palavras e expressões homófonas para ampliar o significado do poema.

24. *Engo*: recurso estilístico de ampliação do significado do poema através do uso de palavras de uma mesmo campo semântico.

25. Ôka refere-se, neste caso, a 言の端 e não a 言の葉. Ambas as palavras, segundo Ôno, Satake e Maeda (1988), eram lidas *koto-no ha*, mas o primeiro, que deu origem a *kotoba* [palavra ou língua], referia-se, no Período *Heian*, a linguagem falada, de uso cotidiano, não refinada, que não se usava na poesia.

mente ausente. O poema *waka* da Era Medieval japonesa, portanto, passou a limitar o tema a assuntos pessoais e houve um excessivo aprimoramento da forma.

Os tratados sobre poema *Waka*

Esse refinamento na forma que os poetas da antologia *Shin kokinwakashû* deram ao poema *waka* originou diversos tratados que tinham características de receitas ou de um guia prático para compor. Não vamos nos aprofundar na reflexão que Ôka fez sobre a ausência de teorização da arte poética do *waka*, se comparada com a poética que se desenvolveu na China. Somente ressaltamos que uma das conseqüências dessa ausência foi a produção de tratados chamados *shômono*, cujos traços típicos eram: possuir estilo de memorandos, conter ensinamentos concisos por serem de transmissão oral e mostrar-se bastante flexíveis quanto ao assunto a ser tratado. Sua temática podia ser uma introdução à história do *waka*, uma organização dos estudos passados ou até um guia prático com poemas-modelo. Esses *shômono*, cujos títulos geralmente terminavam em *~shô*, eram herdeiros da tradição poética da antologia *Kokinwakashû*. Por conta disso, privilegiavam a prática em detrimento da teoria e os ensinamentos eram adquiridos na experiência pessoal do autor ou autores que passaram por longos e duros exercícios de aprendizagem.

Por reunir poemas de autores pertencentes a camadas sociais diversas, acredita-se, muitas vezes, que a primeira coletânea de poemas japoneses, *Man'yôshû* (*Compilação de Dez Mil Folhas*, c.759), contivesse poemas cuja língua fosse espontânea, entretanto, de maneira alguma as composições faziam uso de uma língua natural falada no dia-a-dia. Pelo contrário, percebe-se a intenção deliberada dos autores do poema (ou do compilador da antologia) de refinar a linguagem expressa no poema. Como exemplo, citamos o emprego de *tazu* em vez de *tsuru*, para designar “cegonha” ou *kawazu* no lugar de *kaeru*, para sapo ou rã. No Período Heian, esse refinamento se acentuou a ponto de se utilizar *koma* [potro] por *uma* [cavalo]. Além dessa seleção no nível do léxico, palavras antigas ganharam novos sentidos nos poemas.

Na poética do *waka*, nas Eras Antiga e Medieval, criou-se o significante *kotoba* ou palavra que se opunha a *kokoro* (ou coração) e *sama* (ou aparência) e adquiriu significados de diversa natureza lingüística: expressão, frase ou palavra. Após a publicação do prefácio *Kanajô* na antologia *Kokinwakashû*, foram elaborados diversos tratados sobre a teoria desse *kotoba*. Mas, somente em fins do Período Heian²⁶, o significante *kotoba* passou a referir-se unicamente a expressões e palavras que davam efeitos poéticos ao *waka*. Essa preocupação com pala-

26. Período Heian: 794-1185/1192

vras que fossem próprias do poema *waka* persistiu e passou por uma regulamentação, que incluiu a reunião de palavras e expressões utilizadas pelos poetas das três primeiras antologias feitas a mando do imperador, *Kokin waka shû*, *Gosen waka shû* (*Antologia Posterior*, por volta de 958) e *Shûi waka shû* (*Antologia [de poemas] Recolhidos*, 1005 ou 1007).

Nesse processo, as palavras chinesas, budistas e a língua popular foram, em princípio, descartadas, assim como as formas que sofriam eufonia, produtos do uso oral da língua. O fortalecimento da tradição na poética do *waka* acarretou, portanto, a instituição de um vocabulário de palavras e expressões retiradas de poemas famosos.

Teika Fujiwara²⁷ no seu tratado poético, *Eika taigai* (*Regras gerais para a composição do waka*, 1216), aconselha o uso de palavras antigas para a criação poética e, se possível, tiradas dos poemas das três antologias imperiais citadas acima.

Para os autores dos tratados de poética, a tradição era importante e ela fora herdada de uma época em que a poesia japonesa se afirmava como a arte poética japonesa por excelência, em oposição à poesia chinesa. Justamente por isso, a língua da poesia resgatava a língua antiga e os ensinamentos dessa criação poética eram secretos. Com efeito, sua circulação limitava-se aos poetas da mesma escola. Dada tal característica de produção e de recepção dos tratados, não surgia como tarefa para os poetas-críticos da Era Medieval descrever o *kago*, ou linguagem poética, para criar os poemas uma vez que, caso necessário, buscariam modelos nos poemas escritos pelos antigos, como nas antologias já mencionadas.

Os tratados sobre poema *Waka* e os *Teni(wo)ha*

O poeta Kenshō²⁸, responsável pelo estudo da poesia da Era Antiga, escreveu o tratado *Shûchûshô* (*Escritos de dentro da manga*, entre 1185 e 1190) que contém explicações e comentários de cerca de 300 poemas selecionados de épocas que vão da antologia *Man'yôshû* (*Compilação de Dez Mil Folhas*, ca. 759) à de *Horikawa hyakushû* (*Cem poemas do Palácio Horikawa*, ca. 1105). Nele, Kenshō introduziu os termos *yasumeji* / *yasume kotoba*²⁹ e *tasukeji* / *tasuke kotoba* / *kotoba-no tasuke*³⁰. Os morfemas gramaticais *joshi* e *jodôshi* que foram tratadas nesta obra são: *tsu* (que foi chamado de *yasume kotoba*), *no* e *ro* (que foram

27. Teika Fujiwara: 1162-1241

28. Kenshō: ca.1128-ca.1210

29. *Yasumeji*: letra de repouso/descanso; *yasume kotoba*: palavra de repouso/descanso.

30. *Tasukeji*: em tradução literal, letra de auxílio; *tasuke kotoba*: palavra de auxílio; *kotoba-no tasuke*: auxílio da palavra

chamados de *tasukeji* e *yasumeji*). Além desses termos, Kenshō utiliza *kotoba*, grafado 詞, que parece se referir a palavras em geral, inclusive os *yasumeji* e *tasukeji*. O termo *tasukeji* já aparecera em obras sobre estudos poéticos do *waka* anteriores a Kenshō, mas a introdução e o uso de *yasumeji* se deveram propriamente a ele que o abordou em *Shûi'shō chû* (*Notas sobre Shûi'shō*³¹, ano desconhecido). Iida (1984) acredita que, nesta obra, os termos *tasukeji* e *yasumeji* seriam equivalentes, dado que Kenshō os utilizou indiscriminadamente para o morfema *ro*³².

O significante *teniwoha* fora inicialmente usada para nomear uma técnica de leitura de textos chineses também chamada *okototen* ou *teniwohaten*. O texto mais antigo no qual apareceu o termo *teniwohaten* é um diário de Morotoki Minamoto³³, que traz a data 14 de dezembro de 1.111. Na Era Medieval, o termo passou para o domínio também da poética do *waka*, passando a fazer referência, em grande parte, aos morfemas *joshi* e *jodôshi*.

Os primeiros documentos nos quais os *teniwoha* foram explicados para essa finalidade pedagógica, ou seja, de modelo para a criação dos poemas *waka*, foram *Yakumomishō* (*O tratado de Sua Majestade Yakumo*, por volta de 1243), do imperador Juntoku³⁴, e *Yoru-no tsuru* (*Cegonha da noite*, ano desconhecido), da monja budista Abuni³⁵. Em *Yoru-no tsuru*, emprega-se o termo *teniha* (Tanabe 1965: 65).

Yakumomishō é um tratado sobre estudo do poema *waka*. A primeira versão deve ter sido escrita até o ano de 1243. Não se trata, porém, de um estudo sobre os tipos, significados ou características dos morfemas *teniwoha*, mas apenas de ‘dicas’ sobre o uso deles nos poemas. Daí a utilização de termos como *sashiai* (‘repetição’), *tsuzukeyô* (‘ligação’), *habakari* (‘proibição’). Embora de forma breve, o tratado fez uma tipificação das palavras em *teniwoha*, *mono-no na* (nome das coisas) e *kotoba-no ji*. O conteúdo a que se referia *kotoba-no ji* não é conhecido. Não se pode arriscar que sejam todas as palavras da língua subtraídos simplesmente os *teniwoha* e *mono-no na*. Em outros tratados sobre o poema *waka*, como em *Chikuenshō* (*Sumário do Jardim de Bambus*, ano desconhecido), e sobre o poema *renga*, *mono-no na* e *kotoba-no ji*, de um lado, e *teniwoha*, de outro, eram conjuntos antagônicos de palavras. De qualquer ma-

31. *Shûi'shō*: Compilação de poemas do poeta Kintô Fujiwara (966-1041), composto de 10 volumes.

32. “*ro* é um *tasukeji*” e “*ro* é um *yasume kotoba*” (Iida 1984)

33. ?-1136

34. Imperador Juntoku: 1197-1242

35. Monja Abuni: ?-1283

neira, à época da elaboração do *Yakumomishô* é que as atenções dos poetas e críticos se voltaram também para a tipificação das palavras da língua.

Os morfemas *joshi* citados são: o morfema conjuntivo *te*, o morfema conjuntivo adversativo *wo*, os morfemas modais *zo* e *yawa* e os morfemas *jodôshi*, de negação *nu* e de tempo passado *shi*, sem, no entanto, qualquer acréscimo de explicação lingüística. É a obra mais antiga que se utiliza do termo *teniwoha* para designar os morfemas gramaticais.

Outro tratado da poética do *waka* que tratou dos *teniwoha* foi *Guhishô* (*Meus escritos secretos*), de autoria desconhecida e supostamente escrito no início do século XIV. A obra apresenta a tipificação das palavras em: *mono-no na* (nome das coisas), *kotoba* (palavra) e *teniwoha*. Segundo Iida (1984: 262) e Aoki (1965: 281) não formam um elenco simples, mas uma relação, mesmo que de antagonismo, entre *mono-no na* e *teniwoha*.

As obras seguintes são tratados poéticos que contém já alguma reflexão gramatical acerca do uso dos morfemas gramaticais *teni(wo)ha*.

***Teniha Taigaishô* (Sumário Geral dos *Teniha*)**

Existem cópias manuscritas da obra em vários arquivos e bibliotecas japonesas, dentre os quais o Arquivo Kameta da Biblioteca do Congresso e na biblioteca da Universidade de Tóquio.

A primeira edição impressa é de 1938 e está contida na coleção *Kokugogaku taikai*, organizada por Hisazô Fukui. Essa coleção, editada entre 1938 e 1944, previa a publicação de 24 volumes mas apenas 10 foram concluídos e publicados pela editora Kôseikaku. O objetivo dessa coleção era publicar as obras raras sobre as pesquisas da língua japonesa feitas no passado, segundo Morita (1988). Em 1975, a editora Kokusho Kankôkai reeditou a coleção de 1938-1944.

O volume no qual foi publicado o *Teniha Taigaishô* é o décimo quarto da coleção original, com o subtítulo *Teniha 1*. Segundo o organizador, Hisazô Fukui, os manuscritos que serviram de base à edição foram as cópias conservadas na sua coleção particular e nos Arquivos Seikadô (em Tóquio) e Matsui (na província de Kumamoto) e na biblioteca do *Kokugo kenkyûshitsu* (Laboratório de Pesquisa sobre Língua Japonesa) da Universidade de Tóquio.

Ela é a obra mais antiga que se conhece dentre as que abordam os morfemas *teniwoha* no nível morfológico. Trata-se de um manual sobre a criação dos poemas *waka* e que enfocou algumas técnicas poéticas como corte (*kire*), interrupção (*tomari*) e continuidade (*tsuzuki*) das estrofes para as quais, em muitos casos, os morfemas *teniwoha* desempenhavam função importante. Não é propriamente um manual volumoso ou livro, mas um texto curto, escrito no estilo da escrita chinesa *kanbun* e composto de cerca de 640 ideogramas. Esse número varia entre as versões existentes.

Até o século XVIII, a sua autoria foi atribuída a Teika Fujiwara³⁶. A crença na autoria de Teika devia-se ao prestígio de que esse poeta e crítico gozava no meio artístico. De fato, a autoria de muitas obras da arte do *waka* foi a ele creditada (Fukui 1942). Além disso, uma nota no fim do texto, constituída de uma lista de nomes na qual figurava o do filho de Teika em primeiro lugar parece ter levado muitos a tal interpretação. Desse grupo fez parte o monge Sôgi Iio³⁷ (1421-1502), autor de *Tenihha Taigaishô-no Shô* (*Sumário do Sumário Geral dos Tenihha*, 1483, conhecido como *Shô-no Shô*), uma espécie de explicação e interpretação do *Tenihha Taigaishô*, que foi o primeiro a afirmar isso.

A crença na autoria de Teika se manteve por séculos e, somente na segunda metade do século XVIII, foi contestada por Michitoshi Togano'i³⁸. Hoje todos os historiógrafos japoneses aceitam que Teika Fujiwara não poderia ter escrito a obra, mas acreditam que o verdadeiro autor tenha sido algum poeta da escola de Teika que tomou como modelo *Eika Taigai* (*Regras Gerais para Composição do Waka*, 1216). Este, sim, escrito por Teika (Tanabe 1965).

Desconhece-se também o ano de elaboração do *Tenihha Taigaishô*, mas os filólogos japoneses estabelecem-no no século XIV. Sabe-se também que ele foi anterior ao tratado *Anekôjishiki Tenihaden*, do qual trataremos abaixo, e que a sua explicação, *Tenihha Taigaishô-no Shô*, foi elaborado posteriormente aos dois tratados, seqüência que foi verificada pelas influências de uma sobre a outra (Iida 1984).

O *Tenihha Taigaishô* não era ainda uma obra de pesquisa sobre a gramática da língua japonesa mas mereceu atenção dos estudiosos das línguas por apontar questões sobre os morfemas *joshi* e *jodôshi* que serão recorrentes em épocas posteriores.

Nas versões hoje disponíveis, o *Tenihha Taigaishô* e o *Shô-no Shô* vêm encadernados juntos e como o primeiro circulou em forma de manual secreto da criação poética, muitos dos ensinamentos eram passados oralmente, de mestre para discípulo, motivo porque o texto é conciso e sem explicações detalhadas.

O sumário do sumário *Shô-no Shô*, portanto, é um importante auxiliar para a leitura e interpretação do *Tenihha Taigaishô* mas deve ser lido com cuidado. Segundo Fukui (1985), o leitor tem de estar consciente de que ele é bastante posterior cronologicamente e que contém algumas interpretações que diferem do original, complementadas com reflexões do próprio monge Sôgi ou por influência de outras obras secretas, tais como *Anekôjishiki*. Para cada sentença em estilo chinês do texto de *Tenihha Taigaishô*, o monge Sôgi, em *Shô-no Shô*, acrescenta nota e explicação em língua japonesa.

36. Teika Fujiwara: 1162-1241

37. Sôgi Iio: 1421-1502

38. Michitoshi Togano'i: 1725-1785

Os estudos sobre os morfemas *teniwoha* posteriores a *Teniha Taigaishô* da Era Medieval foram feitos essencialmente pela tradição do *Anekôjishiki*, mas herdaram o grosso da obra pioneira *Teniha Taigaishô*, principalmente no tratamento das técnicas de corte (*kire*) e interrupção (*tomari*) das estrofes. Nota-se, ainda, grande interesse pelo uso das palavras vazias *tasukeji* da língua chinesa (Sato, 1984).

Anekôjishiki (Método Anekôji)

Como vimos anteriormente, o estudo dos morfemas *teniwoha* nasceu e se desenvolveu no âmbito da arte da poesia do *waka* e, também, no círculo dos poetas do *renga*³⁹ *Teniha Taigaishô* teve uma grande difusão na Era Medieval graças ao prestígio de Teika Fujiwara a quem tinha sido atribuída a sua autoria. De um lado, foi escrito o manual de notas e explicação, *Teniha Taigaishô-no Shô* (1483), do monge Sôgi, e paralelamente, surgiu, no século XIV, uma tradição em estudos do *teniwoha* que veio a ser conhecida como *Anekôjishiki*.

Anekôjishiki, na verdade, é uma denominação geral adotada pelos pesquisadores contemporâneos para um conjunto de tratados secretos sobre o uso dos *teniwoha* nos poemas *waka*, que circularam na Era Medieval japonesa. Em nenhuma das versões hoje existentes, o título *Anekôjishiki* aparece. Em Negoro (1976: 130-132) encontramos uma lista de 43 obras conhecidas como sendo da tradição *Anekôjishiki*, com o nome do título de capa (*gedai*⁴⁰) e do título da página de rosto (*naidai*⁴¹), assim como o local onde se encontram arquivados e preservados.

Segundo Inoue (1988), o original do qual saíram as versões posteriores foi o tratado intitulado *Anekôjike Tenihaden*, que possui o seguinte prefácio, afirmando a importância dos morfemas *teniwoha* nos poemas *waka*, denominados *yamato uta*: “No *yamato uta*, a semente do coração cujo colorido é invisível vem expressa pela palavra (*koto-no ha*) e para isso o *teniwoha* é importante⁴²” (tradução literal, nossa).

Foi adotada a denominação *Anekôjishi* por se conhecer, hoje, que a família Anekôji fora a possuidora das primeiras versões dos tratados (Tanabe 1965

39. Poemas *renga*: poema encadeado, de *tanka/waka*, produzido por vários poetas.

40. *Gedai* (外題) é o título externo escrito na capa dos documentos encadernados antigos japoneses. Quando o título é escrito numa filipeta a parte e colada na capa chama-se *daisen* (題箋).

41. *Naidai* (内題) é o título que fica na capa interna e que, muitas vezes, pode ser diferente do título da capa. Neste caso, é praxe levar-se em conta o *naidai*.

42. Em japonês: “凡大和歌はことの葉をもて色見えぬ心の種をのべ侍る事なれば、手にを (ou お) はを (ou お), もて肝要とす。

[1959]:76). O sobrenome Anekôji pertencia a uma tradicional família de poetas da época e muitos pesquisadores japoneses ainda atribuem a autoria pioneira a Mototsuna Anekôji⁴³ Inoue (1985[1938]), no entanto, considerou a hipótese que vincula o texto a Mototsuna sem fundamento suficiente, preferindo deixá-lo como anônima. Negoro (1976), após consultar as várias versões da obra e cotejando-as com historiografias sobre Hida, região onde a família Anekôji teria se estabelecido, propõe a hipótese de que Ietsuna Anekôji, pai de Mototsuna, teria começado a escrever a obra e que Mototsuna teria dado o formato acabado dos conhecidos 13 capítulos.

Sendo assim, trata-se de um manual que explica o significado e o uso dos morfemas *teniwoha*, composto de treze sessões ou pequenos capítulos. Cada sessão revela-se auto-explicativa do *teniwoha* que está sendo abordado. Para cada explicação do *teniwoha*, exemplificava-se com a citação de poemas. A obra herdou do *Tenihwa Taigaishô* o tratamento dado à interrupção (*tomari*) das estrofes.

Shunjukenpishô (Segredos da árvore da primavera)

A autoria foi, por muito tempo, creditada ao poeta Yûsai Hosokawa⁴⁴, versão questionada hoje por filólogos japoneses que preferem deixá-lo como obra anônima. O crédito a Hosokawa fora dado devido a um posfácio num manuscrito que parece ter pertencido a Mitsuhiro Karasumaru⁴⁵ que continha, também, o ano 1622, suposto ano de sua elaboração (Tanabe 1965:79).

A obra conta com um parágrafo introdutório semelhante ao do *Anekôjishiki*. Nele pode-se ler o correspondente a: “O *waka* expressa, por meio de palavras, o sentimento cujo colorido não conseguimos ver e para isso o *teniwoha* é importante. Embora haja diversos tratados que esclarecem esse significado, vamos, secretamente, registrá-los. O *teniwoha* é escrito 出葉⁴⁶. Sem as folhas, não conseguimos distinguir plantas e árvores. Isso só se dá quando brotam as suas folhas. Do mesmo modo, através dos *teniwoha* da leitura japonesa⁴⁷, tomamos conhecimento do significado e das regras do poema⁴⁸” (tradução literal, nossa).

43. Mototsuna Anekôji: 1441-1504

44. Yûsai Hosokawa: 1543-1610

45. Mitsuhiro Karasumaru: 1598-1638

46. 出 = sair; 葉 = folha.

47. Leitura japonesa, em oposição à leitura chinesa.

48. Em japonês:

凡和歌は、詞をもて色見えぬ心のほとをのへ侍る事なれば、手爾(ou を, ou 於)葉を肝要とす。されはいたりたる相伝にして、いまた心のほかにあらはれ(ou さ)すといへとも、ひそかに是を記す成へし。てに(ou 於)はとは、出葉と書り。草木の葉なくは、何の木と云事しりかたし。葉に(ou を)出すを見て、其草(ou 木)其(ou 草)とするかことし。和訓のてにをはをもて、其の儀(ou 義, ou 趣)其理をしる也

A palavra *shunju* no título, formada pelos ideogramas 春=primavera e 樹=árvore, parece ter relação com essa idéia exposta no parágrafo introdutório, pois na primavera é que nascem os brotos que formarão as novas folhas de plantas e árvores. Trata-se de uma suposição anacrônica, pessoal, uma vez que não sabemos o que significava *shunju* na época e, na verdade, nem se lia dessa maneira.

A explicação aqui também um tanto enigmática sobre a origem da designação *teniha* ou *teniwoha* é típica da Era Medieval, segundo Konoshima (1994: 21). Apresentava-se constituída de 21 parágrafos que tratam dos *teniwoha* e, em relação ao *Anekôjishi* do qual se originou, houve o acréscimo real de cinco parágrafos.

No fim dos capítulos, há um poema que parece ter sido utilizado para memorização da regra da interrupção (*tomari*): “*zo ru koso re omoikiya toha ha ri ya ran, kore itsutsuno tomari narikeru*” [zo ru koso re omoikiya toha ha ri ya ran, estes são as cinco interrupções]. Ou seja, quando tiver *zo* no poema, o verso ou a estrófe termina em *ru*; com *koso*, em *re*; com *omoikiya*, em *toha*; com *ha*, com *ri*; e, com *ya*, em *ran*.

Como veremos nas linhas seguintes, essa era a enunciação das primeiras regras do *kakari musubi-no hôsoku* [regra do *kakari musubi*]. De certa forma, esse tratado retomou tal e qual o *Anekôjishiki*, adicionando regras sobre *yasumeji* e *tasukeji*.

Considerações finais

O termo *tomari*⁴⁹ segundo o dicionário *Iwanami kogo jiten* (Ôno, Satake e Maeda 1988 [1974]: 925), é usado na poética do *renga* e se refere aos morfemas *teniwoha* na posição final de estrofes, que ‘fazem par’ com um determinado *teniwoha* localizado no interior da mesma estrofe. O *musubi*⁵⁰, que explicaremos abaixo, também é um tipo de *tomari*; e os morfemas *teniwoha* contidos no meio da estrofe são chamados de *kakari*. No século XIV, entretanto, o termo foi usado também na poética do *waka* e aparece nos tratados acima descritos.

A língua japonesa da Era Antiga tinha um recurso lingüístico hoje conhecido como *kakari musubi-no hôsoku* [regra do *kakari musubi*] que, na Era Medieval, foi percebido e, de alguma forma, descrito, justamente porque, se não tinha desaparecido por completo, já não era utilizado de forma regular. Os tratados sobre os poemas *waka* e *renga* foram um dos primeiros documentos que registra-

49. Numa tradução literal, seria parada, interrupção.

50. Literalmente, amarração ou nó.

ram tal recurso e tentaram transformá-lo em regras. Como se disse acima, a observação da língua antiga para seu uso na criação poética ajudou os poetas-críticos a perceberem a diferença que existia entre a língua do passado e a que lhes era contemporânea.

Hoje, o estudo da língua clássica japonesa passa obrigatoriamente pelo conhecimento da regra do *kakari musubi*. Os morfemas de modalidade *zo*, *namu*, *ya* e *ka*, chamados de *kakari joshi* na gramática da língua clássica japonesa, determinam, nas palavras flexionais posicionadas no fim da oração, a flexão que não é a terminativa, como seria normal. Nessa regra, os morfemas são chamados *kakari* e as palavras que delas recebem determinação de forma, *musubi*. Além de serem elementos que determinam a forma, esses morfemas acrescentam significados de ênfase ou dúvida à oração.

Não se conhece ao certo os motivos do surgimento desse recurso. Sabe-se através de pesquisas na história do japonês, que na Era Antiga a regra acima foi respeitada. O morfema *koso*, entretanto, na primeira metade dessa Era, determinava a terminação *rentaikei* [adjetiva], e não *izenkei* [condicional] nos *musubi* quando estes eram adjetivos *keiyôishi*. Na Era Medieval, as flexões dos verbos *dôshi* passaram por transformações morfológicas e a flexão adjetiva substituiu a antiga flexão terminativa. Uma mesma forma passou a ser usada para duas funções diferentes. Foi esse contexto de mudança da língua que permitiu perceber a existência da regra do *kakari musubi* na língua antiga (Nitta 1984).

Os japoneses dessa época perceberam que a presença de determinados *teniwoha* no poema exercia alguma influência sobre a sua parte final. E entendiam isso como um recurso da criação poética, e não como fato de língua. Justifica-se: a língua de comunicação, nesta época, era muito diferente da língua da poesia, próxima da corrente na Era Antiga, época em que o recurso lingüístico era comum. No entanto, como afirmaram lingüistas japoneses (por exemplo, Nitta 1984), essa ‘descoberta’ ainda não tinha se constituído como uma regularidade.

A explicação que se faz no *Anekôjishiki* sobre a relação dos *teniwoha* superiores (*kakari*) e dos *teniwoha* inferiores (*musubi*), supondo a direção vertical da escrita japonesa, é semelhante ao que se fez no *Teniha taigaishô*. Entretanto, adotaram-se novas estratégias de explicação, talvez mais elaboradas: a tabela *gojû'onzu* foi usada para identificar a fileira das letras que tinham a mesma vogal, chamando as vogais de “sons da primeira fileira” “sons da segunda fileira”, etc.

Referências bibliográficas

- AOKI, Reiko. 1965 [1961]. 9-Teniwoha kenkyû-no rekishi (9-História das pesquisas sobre os *teniwoha*). In Saeki, Umetomo & Nakada, Norio & Hayashi, Ôki (org.). *Kokugo kokubungaku kenkyûshi taisei 15 (Compilação de Pesquisas sobre Língua e Literatura Japonesa 15)*. 3a. edição. Tóquio: Sanseidô: 280-308.
- FUKUI, Hisazô. 1942. *Kokugogakushi (História dos Estudos sobre a Língua Japonesa)*. Tóquio: Kôseikaku.
- FURUTA, Tôsaku e Tsukishima, Hiroshi. 1972. *Kokugogakushi (História dos estudos sobre a Língua Japonesa)*. Tóquio: Tokyo Daigaku Shuppankai.
- ICHIKO, Takuji e Kubota, Jun. 1990 [1978]. Jôshô (Prefácio). In *Nihon bungaku zenshi (História da literatura japonesa)*. Edição ampliada. Tóquio: Gakutôsha, pp. 17-24.
- IIDA, Harumi. 1984. Shiryô 1: Kinsei izen-no joji kenkyûsho shô – zoku (Sumário das pesquisas sobre morfemas gramaticais *joji* antes do Período Moderno). In Suzuki, Kazuhiko & Hayashi, Ôki (org.). *Kenkyû shiryô nihon bunpô dai 6-kan joji-hen (2) jodôshi (Documentação de pesquisas da gramática japonesa Volume 6, Morfemas gramaticais joji 2)*. Tóquio: Meiji shoin, pp. 238-312.
- INOUE, Seinosuke. 1988 [1980]. Teniha taigaishô (Sumário Geral dos morfemas *teniha*). Kokugogakukai (org.). *Kokugogaku dai jiten (Grande Dicionário da Linguística Japonesa)*. 6ª impressão. Tóquio: Tôkyôdô shuppan.
- KONOSHIMA, Masatoshi. 1994 [1976]. *Kokugogakushi gaisetsu (Introdução à história da Língua Japonesa)*. 15ª impressão. Tóquio: Ôfû.
- MABUCHI, Kazuo e IZUMO, Asako. 1999. *Kokugogakushi – Nihonjin no gengo kenkyû no rekishi (História da Língua Japonesa – Pesquisas japonesas sobre línguas)*. Tóquio: Kasama shoin.
- MIKI, Yukinobu & FUKUNAGA, Shizuya. 1981 [1966]. *Kokugogakushi (História dos estudos sobre a Língua Japonesa)*. 7ª. impressão. Tóquio: Kazama shobô.
- MINER, Earl; ODAGIRI, Hiroko e MORREL, Robert E. 1985. *The Princeton Companion to Classical Japanese Literature*. Nova Jersey: Princeton University Press.
- NEGORO, Tsukasa. 1976. *Chûsei bungo no kenkyû (Pesquisas sobre a língua da Era Medieval)*. Tóquio: Kasama shoin.
- NITTA, Yoshio. 1984. Kakari musubi-ni tsuite (Acerca dos *kakari musubi*). In Suzuki, Katsuhiko & Hayashi, Ôki (org.). *Kenkyû shiryô nihon bunpô 5 – joji hen (1) joshi (Documentação de pesquisa sobre a gramática japonesa 5 – Morfemas gramaticais joji 1)*. Tóquio: Meiji shoin, pp. 101-135.
- ÔKA, Makoto. 1980. *Nihongo-no sekai 11 – Shi-no nihongo (O mundo da língua japonesa 11 – a língua japonesa na poesia)*. Tóquio: Chû'ô kôronsha.
- _____. 1991. *The colors of poetry: essays on classic Japanese verse*. Tradução de Takako U. Lento e Thomas V. Lento. Estados Unidos: Katydid Books.
- ÔNO, Susumu; SATAKE, Akihiro e MAEDA, Kingorô (org.). 1988 [1974]. *Iwanami kogo jiten (Dicionário Iwanami de língua antiga)*. Tóquio: Iwanami shoten.

- ÔNO, Susumu. 1979. *Nihongo-no sekai 1 – Nihongo-no seiritsu (O mundo da língua japonesa 1 – a formação da língua japonesa)*. Tóquio: Chû'ô kôronsha.
- SATO, Nobuo. 1984. Joshi kenkyû-no rekishi (História das pesquisas sobre os morfemas joshi). In Suzuki, Kazuhiko & Hayashi, Ooki (org). *Kenkyû shiryô nihon bunpô dai 5kan joji-hen (1) joshi (Documentação de pesquisa sobre gramática japonesa 5 – Morfemas gramaticais joji 1 – Joshi)*. 1ª edição. Tóquio: Meiji shoin, pp. 137-195.
- TANABE, Masao. 1965 [1959]. *Kokugogakushi (História dos Estudos sobre a Língua Japonesa)*. Edição ampliada. Tóquio: Ôfûsha.
- VARLEY, H. Paul. 1993. Cultural life in medieval Japan. In Yamamura, Kozo (org.). *The Cambridge History of Japan V. 3 Medieval Japan*. Cambridge University Press, pp. 447-499.
- YAMAMURA, Kozo. 1993 [1990]. Introduction. In Yamamura, Kozo (org.). *The Cambridge history of Japan v. 3 Medieval Japan*. Cambridge University Press, pp. 1-45.
- YANAGIDA, Seiji (org.). 1980. *Ronshû Nihongo kenkyû 13 – Chûseigo (Artigos sobre pesquisa em língua japonesa – Língua da Era Medieval)*. Tóquio: Yûseidô.